ROMAIN ROLLAND
FRANS MASEREEL
LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS
O EL PENSAR DESENCADENADO

Lectulandia

Publicado originalmente en 1921, *La rebelión de las máquinas* aborda un tema (luego impuesto como tópico en el arte, la ciencia y la ficción de la industria cultural global) que resultaba muy propicio para el tipo de sátira política que ejercían en aquellos años ambos autores, de actitud honesta y comprometida: la crítica al poder, a la estulticia vital, al aburguesamiento social. Escrito con decidida proyección cinematográfica e ilustrado con 33 grabados de Masereel, llenos de detalle, fuerza e intención, el libro se imprimió con específicas indicaciones de carácter tipográfico que pretendían alterar en lo posible el modo de leer convencional, añadiendo mayor intensidad a su desbordante ironía.

Romain Rolland

La rebelión de las máquinas o el pensar desencadenado

ePub r1.0
Titivillus 16.01.2022

Título original: *La révolte des machines ou la pensée déchainée*
Romain Rolland, 1921
Traducción: Juan Barja & Patxi Lanceros
Ilustraciones: Frans Masereel

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

¿OTRO ETERNO RETORNO (DE LO MISMO)?

Patxi Lanceros & Juan Barja

Parece que, desde hace tiempo, se ha oscurecido la estrella de Romain Rolland; parece que la obra de Frans Masereel continúa ocupando su lugar —importante y discreto, como siempre— en lo que es el paisaje cultural. Y parece que el tema del que trata este libro, la rebelión de las máquinas, se ha impuesto como tópico —entre otros, sí, pero incesante— en el arte, la ciencia y la ficción (y en la ficción del arte y de la ciencia). Es decir, en lo que es (o lo que hoy sea) eso que se ha llamado alta cultura así como en la propia industria cultural, si es que la distinción entre una y otra puede todavía hoy sostenerse en el eón industrial y cultural que actualmente nos informa (en los varios sentidos de este término). En seguida veremos que este libro que el lector se apresta 'ahora' a leer (sin que sepamos 'cuándo' es ese 'ahora') es, precisamente, un artefacto industrial abortado y, sin duda por ello justamente (exactamente y justicieramente), una obra de arte resignada. Producción cultural (a su pesar).

Para justificar este juicio (sumario) hay que atender, someramente, a la peripecia de un proyecto: éste, que no era (en un principio), o no de modo necesario, un proyecto-de-libro (imagen/texto y, también, lo contrario); y presentar, aún más someramente, a los autores, Masereel y Rolland (y lo contrario), junto con su fecunda relación (tanto personal como creativa). Luego iremos al tema, a esa supuesta pero aún siempre futura rebelión que (todavía hoy) nos tememos. A ésa, o a otra (que vuelva a ser la misma).

I

Romain Rolland (1866-1944) era sin duda ya un escritor muy afamado, de los más prestigiosos en Europa, cuando, estando en Ginebra, conoció a un joven artista que empezaba a dar muestras de su enorme talento, Frans Masereel (1889-1972). La ocasión del encuentro, que daría lugar desde el principio a una amistad y colaboración de la que este libro es buena muestra, no se produce, sin embargo, a causa de afinidades artísticas: estamos en plena Gran Guerra, y Rolland, que ha sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura de 1915 (sobre todo por su descomunal novela *Jean-Christophe*, publicada entre 1904 y 1912 en diez tomos bastante generosos[1]), colabora como voluntario con la Cruz Roja Internacional en la ciudad helvética. Masereel, que al Comienzo de la contienda se encontraba en París, ha acudido también a refugiarse en Ginebra en 1915: hombre radicalmente pacifista, quiere escapar de la llamada a filas, pero también se ofrece como voluntario a la Cruz Roja. Son las convicciones políticas comunes las que unen allí, y de ese modo, a aquel joven artista y al escritor maduro y consagrado.

De nuevo convicciones y destrezas reunirán a Rolland y Mesereel en torno a *La Feuille. Journal d'idées et d'avant-garde*, periódico anarquista y pacifista que, desde 1918, agrupa muchos talentos europeos (en ese medio publicaba el joven Jorge Luis Borges su primer ensayo, «*Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres*», en el 1919). Masereel, que ya era conocido desde 1916 por sus dibujos antibelicistas publicados en una revista mensual, *Les Tablettes*, realizaba un grabado cada día concebido para aquel periódico, en el que Rolland escribía igualmente con asiduidad. Esa colaboración habitual desarrollada en el medio periodístico, y además realizada en un periódico cuya orientación no compartían solamente sino que representaban, iba a ser el prólogo inmediato a la primera aventura artística compartida por ambos en común; que no es el libro que ahora nos ocupa sino el titulado *Liluli*, sátira pacifista en que se enfrentan dos naciones igualmente absurdas, los Gallipoulets y los Hurluberloches, en las que no es difícil reconocer, respectivamente, a Francia y Alemania; escrita por Rolland, se publicó en el 1919 con treinta y dos grabados de Masereel: extraordinarios realmente en su factura.

El medio social y el medio literario, o el cultural en un sentido amplio, eran propicios al tipo de sátira política que ejercían Rolland y Masereel. A ambos los acompañaba la aureola del compromiso y la autoridad que concede la honestidad del comportamiento, tanto biográfico como profesional. Voces como las de Hermann Hesse o Stefan Zweig, a las que se sumarían otras muchas tan destacadas como la de Thomas Mann, fueron algunas de las que

saludaron ese vector político, producto del arte unido a la literatura; ellos fueron así los que acogieron al excelente y joven grabador (el escritor, que ya era Premio Nobel según antes dejamos señalado, no necesitaba ya acogida). Y sin duda no sólo como amigo, sino en calidad de portavoz gráfico de una época (la suya), o, aún más, de una sensibilidad y de una tensión supraepocales. Valga una sentencia como muestra, un juicio general de Hermann Hesse: «Creo que Masereel ha sido, realmente, el único hombre que, día tras día, ha hecho algo razonable, bueno, digno de toda gratitud»[2]. Día a día y, así, toda la vida: algunos hombres (son) imprescindibles, conjugando ahí el título famoso de una película y un poema de Brecht.

Y, si vamos al cine, a ese híbrido nuevo entre arte y técnica (o, tal vez, esa unión…, de lo que nunca estuvo separado), entre talento e industria (vale la precisión antecedente), que daba por entonces sus primeros (o quizá ya sus segundos) pasos en los años revueltos, tormentosos, de aquella primera postguerra europea, vemos que Masereel se interesó muy pronto por las posibilidades ofrecidas por el medio cinematográfico[3]. Y, tras la experiencia de *Liluli*, colaboración satisfactoria para ambos, comunicó a Rolland sus inquietudes…, a las que el escritor respondería de manera entusiasta, indicando que él mismo contemplaba el cine como un ámbito tan nuevo como idóneo de expresión: «He aquí que, ya desde hace un año —escribe el novelista a Masereel el 23 de junio del 1921— considero las inmensas posibilidades artísticas del cine; y, de hecho, ya he hecho pública esta consideración respondiendo a una encuesta alemana»: un pequeño litigio para ver quién de los dos habrá llegado antes a los umbrales del cinematógrafo, que se saldará en un compromiso, pues Rolland continúa: «Mas no cabe embarcarse en tal proyecto si no se está decidido a realizarlo con toda la amplitud de que es capaz. No merecería la pena que hombres como nosotros se ocuparan del cine si no es para intentar sacar lo máximo que algo así puede dar: un movimiento acelerado y vertiginoso de las masas humanas, de las fuerzas de la naturaleza, de los pueblos, los siglos y los sueños…». El resultado de su enfático prólogo a la cuestión será justo este libro. Que, como veremos en seguida, a pesar de partir de tan vehementes y ambiciosos propósitos, finalmente nunca llegó a(l) cine.

Vehementes decimos, porque el 12 de julio, solamente a diecinueve días de haber escrito la citada carta, Rolland comunica a Masereel la finalización del primer borrador de su «obra»; y una ciertamente sorprendente (*épatante*, escribe) a su juicio, con la que confiesa que, escribiendo, se ha divertido de lo lindo. Y, a la vez, requiere del artista que en seguida le envíe algunos pocos

«bocetos de máquinas». Sólo eso, y ya con decidida proyección cinematográfica: «La idea —la suya, ciertamente— es a tal punto cinematográfica que me parece casi inconcebible que no se haya abordado todavía, como seguramente lo será en seguida, de un momento a otro. Por eso es importante asegurar la propiedad del libro lo más rápidamente que podamos»[4]. La vocación (auténtica llamada) fílmica de Romain Rolland no finaliza, sino que más bien tan sólo empieza, con el proyecto de *La rebelión…* En efecto, le escribe a Masereel: «Sepa usted, viejo amigo, que no será imposible en absoluto realizar a continuación todavía otras cuatro o cinco acciones cinematográficas, cada una de un género diferente, y después publicar todo el conjunto como modelo de las nuevas sendas que en el futuro han de abrirse al cine y *al arte psicocinemático*» (las cursivas son del autor). Sí, nada menos.

No es improcedente mencionar que, a pesar del placer y el entusiasmo, Rolland avista ya dificultades: las que provienen de trasladar —de traducir, como dice el autor con precisión— la obra (cuando esté escrita y dibujada) a un lenguaje cinematográfico. La cuestión es sin duda reseñable, y lo es además por dos motivos. El primero consiste en que se trata de una permanente dificultad que ha ido acompañando al cine todo a lo largo de su historia: la sospecha, y para muchos la evidencia, de no ser capaz de recibir de manera correcta y adecuada lo que es una obra literaria; o, digamos, lo artístico del arte…[5]. Rolland afirmaría a ese respecto: «uno tiene su honor profesional; uno ha escrito una obra de arte». El segundo motivo en este caso es que el Nobel francés resuelve que necesitan asociarse con un director (*metteur en scène*) «elegido entre los dos o tres más inteligentes y artísticos que hay en el momento»; pero ello no sólo para no descender a tareas menores, sino para dedicar conjuntamente, el propio Rolland y Masereel, su talento y su tiempo «a imaginar nuevos films». Una y otra vez, Rolland insiste en el propósito de inventar películas[6].

La «voluntad de cine» (o de película) atraviesa el proyecto totalmente, y lo atraviesa ya desde el principio, hasta el punto de condicionar (el momento de) la publicación. Y explicar, quizá, una difusión tan escasa y tardía. Al respecto, Rolland escribirá: «He hecho imprimir (de *La rebelión…*) una edición muy restringida[7], sólo para poder salvaguardar nuestro copyright americano. […] No autorizaré venta ni envío (de ningún ejemplar de la edición) antes de que la obra ya haya sido realmente montada en Estados Unidos. […] Por otra parte, no he escrito *La rebelión de las máquinas* para que la obra sea leída, sino para ser vista estrictamente: me causaría enorme

perjuicio que la juzgaran como obra literaria. Al respecto, *me opongo formalmente a toda venta y publicidad actual*»[8].

Con esas reservas, la obra se imprimió (por vez primera) en la ciudad de Ginebra, en Editions du Sablier, el día 24 de diciembre (!!!) del 1921. Y se imprimió con específicas indicaciones de carácter tipográfico que pretendían alterar en lo posible el modo de leer convencional. Una alteración que, en todo caso, intentaba mostrar en cada página que la obra no había sido concebida (¿simplemente?) para la lectura. Era como una especie de conjunto de efectos especiales para imprenta (que en la presente edición hemos querido mantener): era literatura para ver, es decir, voluntad de cine[9].

No llegará, como se ha dicho, a(l) cine. Pero la idea de Masereel y de Rolland, la idea de hacer cine utilizando el repetido tópico tecnoagónico, tecnorrebelde o tecnorrevolucionario (en sus combinaciones incesantes) era (y es) una idea con futuro. Un cine que ha resuelto, mal que bien, el problema (incesante también éste) del trasvase del arte hacia la industria; o también, bien que mal, la problemática de la co-incidencia (y en no escasas y sí, en cambio, felices ocasiones) entre técnica y arte, o, de otro modo, entre industria y talento (recordemos: eso que tal vez, ya lo hemos dicho, nunca estuvo, en esencia, separado…). Ese cine que aún llega a nosotros y que pasará sobre nosotros, más allá de la iconografía —torrencial y violenta— de su siglo[10].

II

La trama elaborada en este libro —esta obra de arte resignada finalmente ya a su condición— escenifica, como indica el título, la rebelión (tan inesperada como repentina) de las máquinas[11].

Lo interesante del caso es que Rolland pretende (y de algún modo sí consigue) dar todo el protagonismo a dichas máquinas y también, de manera eventual, al que ha sido su genio creador: el ahí por él denominado como ‘jefe de máquinas’[12]. Y, constantemente, al movimiento: a la tempestad o la tormenta de unos monstruos que han sido proyectados y producidos con acero y hierro[13].

Tanto las máquinas como su rebelión, quizá con la intención de mantener el registro de «farsa» o las buscadas y pretendidas oscilaciones tragicómicas, eran en cierto modo ya anacrónicas —tal como se presentan en el texto— en el momento de su publicación. Pues, en efecto, todas esas máquinas salvo

una, muy poco creíble, al menos en su aspecto morfológico, que es capaz de leer el pensamiento y en el acto lo va exponiendo al público siempre en un tono crítico y satírico —como espectáculo en el espectáculo—, todos los restantes artefactos, en su concepción y su estructura, arraigan todavía en un estadio ciertamente mecánico que los hace ser casi entrañables[14], y hasta *vintage* sin duda si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el mismo año de edición del libro, en el 1921, se publica, y se estrena en el Teatro Nacional de Praga, la obra de teatro (desprovista de inicial vocación cinematográfica) *R.U.R. Robots Universales Rossum (Rossumovi univerzální roboti)* de Karel Capek, que introduciría desde entonces en todos los idiomas —para el vocabulario, universal— la palabra 'robot'[15], que iba a quedarse definitivamente entre nosotros.

No era ésta, obviamente, la primera de las incursiones literarias que se adentrarían en el tópico de la lucha (futura) entre hombre y máquina[16]. Un ejemplo notable: en el 1909, que es la fecha, se ha dicho, del primer manifiesto futurista, publicó E(dward) M(organ) Foster el relato *The machine Stops*, un mundo preinternet que ya presenta casi todos sus usos actuales, y que, a pesar de contener cierta ingenuidad melodramática (como se ve en el caso de *R.U.R.* y, no digamos, en la posterior, aunque excelente, *Metrópolis* de Lang), resulta, en cuanto tal, bien inquietante.

Aunque es cierto que la fama merecida de *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus*, la novela 'inmortal' de Mary Shelley, puede ser argumento suficiente para demostrar y autorizar su carácter pionero y fundador a la hora de ir insinuando la ambigüedad que habita la pareja ciencia-técnica en el eón moderno (y la real complejidad de su *máquina* —el 'monstruo' Frankenstein concebido en cuanto «criatura»— es allí más terrible y fascinante que en ninguna otra obra posterior). Desde allí y aun antes —y desde luego después —, tecnofilia, tecnodulia, tecnolatría, tecnofobia… han ido invadiendo, de manera simbólica pero, al tiempo, literal, tanto las *páginas* como las pantallas[17]. Hasta hoy y, sin duda, hasta mañana.

Y tras las máquinas, en segundo término, en lo que respecta a la *révolte* (a la rebelión o la revuelta), *ésta* no es, ciertamente, ningún tipo de *révolution*. Pero siempre, aun considerando el carácter de farsa de la obra de Rolland y Masereel, en principio parece que sorprende esa repentina rebelión sin objeto aparente ni propósito, la algarada continua que provoca (¿*que provoca* tan sólo?) destrucción («y ante ellas se hunde, barrio a barrio, como un castillo de naipes, la ciudad») y socialmente, al tiempo, un gran desorden; pero uno que parece mantener a las máquinas en un estado/estadio carente tanto de

inteligencia como de atisbos de sensibilidad; así como, en segundo término, de voluntad coherente y orientada: entre bestialidad e infantilismo. Sólo en algún momento se insinúa una inversión (posible, imaginada) de las relaciones existentes entre señorío y servidumbre: y, desde luego, más en el estilo que propone *El planeta de los simios* (es decir, caminando hacia un futuro que es sin duda anterior, y de un estadio técnicamente, aún, muy estancado) que en el de las muchas variaciones de las distopías tecnológicas[18].

En tal sentido, el protagonismo de las máquinas parece ser ficticio. Movimiento frenético, quizás, pero puro ajetreo sin propósito. No es propiamente actividad, sino impulso que, ahí, se manifiesta como una pasión desenfrenada. No es por tanto unaacción…, y, sin embargo…

¿No podrá interpretarse esa 'pasión' —dado que no es 'deseo de un proyecto' ni 'proyección consciente de un deseo'— como proyección sobre la escena y sobre esa pantalla que es la escena de un rumor escondido, pulsional, el impulso temido-deseado de una conciencia ciega, desvelada, que se presenta, ahí, maquinalmente[19]? En efecto, volviendo a aquel ingenio de supuesto carácter electrónico destinado a leer los pensamientos de los personajes de la pieza, vemos el empleo repetido sobre el texto del término «inconsciente» —uno que, desde luego, por entonces, era algo muy nuevo y por lo mismo mucho más chocante y radical de lo que resulta en nuestros días —. ¿Podemos, por lo tanto, interpretar ese violento impulso destructivo y en apariencia carente de causa, de proyecto y de razón, como el sueño del jefe de las máquinas, su ensueño secreto y acechante desde el interior de su conciencia? ¿Es preciso buscar aún otra causa de eficiencia mayor que ese complejo que combina deseos y temores?

Sin querer resolver de una manera definitiva tal posibilidad (sólo una de todas las posibles), ya hemos indicado que Rolland concebía una escena, en un principio, para tres 'personajes' solamente, a saber: jefe, máquinas y masa. Y es cierto que pidió a Masereel que le remitiera cuanto antes algunos esbozos de las máquinas, de las que pretendía una apariencia y un «comportamiento» que pudiera en principio tacharse de científico, o científicamente verosímil[20]. Y, en efecto, las tablas xilográficas realizadas después por Masereel, de factura sin duda extraordinaria, exponen visualmente el contenido del proyecto como de los textos, e incluso parecen proyectarlo a un estadio técnico bastante superior o, digamos, posterior; pero se percibe que el buril y la tinta del artista belga se interesan en mayor medida por lo que es una crítica social que por una anticipación tecnocientífica.

Ayunas pues de ciencia y de conciencia (y de conciencia de ‘clase’ en cierto modo), las máquinas del texto de Rolland producen una ingente batahola de desolación y de ruina, un estrago que vemos sin propósito. Una destrucción tras de la cual no se da construcción alternativa…[21]. Y, de hecho, la obra, que se abre con el elogio más desaforado (crítico y paródico sin duda con la sociedad que lo proyecta o, al menos, con quienes lo proclaman al tomar la palabra en calidad de autoridad política suprema) del pensamiento técnico-científico, viene luego a cerrarse (¿en conclusión?) con el reactivo panegírico —uno también aquí desaforado— de la sencilla ‘vida pastoral’ y técnicamente re-traída: sólo un carro, un rústico tridente, una vieja muela de molino…; no una vida sin máquinas, sino más bien una simplificada en lo maquínico y en lo político, sin duda. Y, tal vez, un retorno ¿hacia lo ‘igual’? Un eterno retorno… ¿de lo mismo?

Siendo pues el comienzo y el final presentados al modo de la farsa (mas no sólo, además, en este aspecto como veremos a continuación), sin embargo no hay, en el ‘guión’, alternativa alguna a la catástrofe, ni en los supuestos tecnológicos ni en lossociales y políticos.

Llama también mucho la atención el lenguaje ahí utilizado. Puede en un principio sorprender, en un escritor como Rolland —que era antes que nada pacifista, pero que había estado muy atento a la Revolución rusa de Octubre y a sus inmediatas consecuencias[22]—, un mensaje político de sesgo tan (¿ingenuamente?) ‘nihilista’. Representación convencional de la sociedad (en la que vive), caricaturizada por sus rasgos; desvanecimiento simultáneo de la gente corriente e innominada, que no cuenta sino, como mucho, en lo que es el cómputo de víctimas. La burguesía autocomplaciente, ridiculizada hasta el extremo; delegación diplomática extranjera (representada con rasgos coloniales y exageración «orientalista» (como la denunciada por Said)[23]. Y un enfrentamiento permanente entre dos conceptos, ‘pueblo’ (*peuple*) frente a ‘masa’ (*Joule*), en donde el pueblo es *únicamente* el de las máquinas, mientras que la masa es la de la gente (que aparece borrosa y omitida).

Todo ello, ¿es efecto negativo de las espantosas experiencias y sufrimientos de la Primera Guerra (las tempestades de acero de que hablamos, carnicería humana en las trincheras, movilización total y destructiva…)? ¿O quizá ya se intuye una reserva sobre el futuro de la revolución…? ¿O se muestra, también, la suspicacia con la moderna sociedad de masas (la que a su vez ya estaba generando literatura crítica, analítica, en la obra de Gabriel Tarde[24], por ejemplo)? Quizá, sí, todo ello…, y algo más. Porque lo que el texto satiriza no es cualquier sociedad, en general, sino «la ciudad alegre y

confiada» (la expresión empleada es la de otro famoso premio Nobel de la época, el español Jacinto Benavente[25]) de la desaforada *'belle epoque'*, cuando occidente «era una fiesta» (y una fiesta suicida en cierto modo que «se bailaba encima de un volcán», como ya se decía en Alemania[26]). No parece dudoso a este respecto que la sociedad y la política en las que se da esta rebelión (si es que no se produce *contra* ellas) son las de ese período banal y al parecer un tanto enloquecido de los llamados 'locos años veinte', y, en el caso concreto de Rolland, de la III República francesa: personajes como el Presidente, la Bella Hortensia y hasta los insulsos y algo 'deportivos' jovencitos llamados Aviette y Rominet, más los correspondientes académicos, los mariscales y los diplomáticos escuetamente caracterizados son típicos de ella, sin duda, y despiden su olor característico. Lo que aparece ahí satirizado es «el tinglado de la antigua farsa» (Benavente de nuevo[27]) y lo terrible iba a ser que no desapareciera («eso de que todo siga igual, eso sí que sería la catástrofe», escribe años más tarde Walter Benjamin). Y es que bajo el volcán iba a emerger, tras la larga inflación y el hundimiento, otra bestia guiada por los Jefes (ahí la farsa de nuevo se repite, pero esta vez ya como tragedia).

Puede, en cualquier caso, aventurarse que la técnica, como el maquinismo, con su pretendida y proclamada exactitud científica total —como el proyecto de revolución, o las azarosas tentativas de otras mil rebeliones y revueltas—, era sólo, a juicio de Rolland, un objeto de farsa tragicómica pero épica —dice— en todo caso.

Quizá el tiempo haya ido moldeando nuestra actual (insensibilidad, y así el rasgo épico, y el trágico, se desdibuja(n) en una algarada de violencia lúdica y ludita; de la cual es preciso rescatar —rescatar como siempre, pese a todo— todo un memorial de decepciones y unos frescos, sin duda extraordinarios, grabados a lo largo de sus tablas.

Si la obra —si *La rebelión…*— para Rolland y para Masereel empieza, confiadamente, en una fiesta, va a terminar al 'fin' (si es que termina) regresando de nuevo, re-tornando, a una escena inicial —casi a lo que es, digamos, una 'escena primitiva'—; y una que sin duda es más antigua (todavía más…) que las imágenes del cliché de discurso pastoral al que antes nos hemos referido. En el recuperado Paraíso —uno, una vez más, 'original'— vemos a esa pareja solitaria que parece ignorar la nueva vuelta amenazadora de lo mismo. Una pala mecánica, un dragón de gigantescas proporciones abre su inmensa boca sobre ellos. Un dragón (un ofidio, una serpiente) como un nuevo monstruo transhumano —encarnación de un sueño

imaginado ya más allá de toda tentación— que, como un nuevo fondo de reptiles, va ocupando, *total*, el horizonte.

PERSONAJES

EL JEFE DE MÁQUINAS, MARTÍN PILÓN, *más conocido como* MARTILLO PILÓN, *entre 45 y 50 años*.
EL PRESIDENTE, *entre 50 y 60 años*.
FELICIDAD PILÓN, *esposa del Jefe de Máquinas*.
LA BELLA HORTENSIA, *una actriz famosa*.
AVETTE, más conocida como AVIETTE, *entre 18 y 20 años*.
ROMINET, *joven electricista, discípulo de Martín Pilón, 25 años*.
BICORNEILLE, ACADÉMICO.
AGENOR, DIPLOMÁTICO.
EL JEFE DE PROTOCOLO.
EL ARCHIMARISCAL.

Reyes exóticos, snobs, hombres de mundo, militares, obreros, campesinos.
Los Pueblos (Hombres y Animales).

LAS MÁQUINAS.

(*El uso de ruidantes y ruidófonos es completamente indispensable*).

PRIMER ACTO

El Hombre, rey de las Máquinas

Interior
de un inmenso Palacio de Máquinas

PUNTO DE VISTA:
Una galería del primer piso
situada en lo alto de una gran escalera,
donde se domina,
en su conjunto,
un hangar gigantesco
y su pueblo de Máquinas.

Una dilatada escalera mecánica
sube hasta lo alto, ocupando el centro,
desembocando en la galería.
Dicha plataforma,
como veremos a continuación,
da, en montañas rusas, una vuelta entera
a dicho hangar,
subiendo a las galerías del primer piso
y cayendo en arcadas descendentes.

En el otro extremo del hangar

En el otro extremo del hangar
se llega a una amplia escena
justo enfrente
de la galería de la escalera principal.
Allí
tendrá lugar la ceremonia
que se describirá
algo más tarde.

Es el día de la inauguración.

Todo el gran ejército de Máquinas
puesto en su sitio,
inmóvil.

A uno y otro lado de la escalera mecánica,
sobre la escalera principal,
que se alcanza a ver de arriba abajo,
y en la alta galería del primero,
tropas, con brillantes uniformes,
puestas en formación;

por detrás
la masa se amontona
para ver el desfile que se espera.

Música
(orquesta y coros).

Los soldados presentando armas.

Hace entrada el desfile
en mitad de las aclamaciones,
lentamente llevado,

aunque con majestad algo grotesca,
por la escalera mecánica descrita.

Al llegar a la altura
de la explanada del primero,
gira a la izquierda
describiendo un arco.

Tras el primer encuentro,
los espectadores ven pasar
ante ellos
tan sólo las figuras
que representarán en adelante
los papeles principales de esta historia,
que irán viendo después
una por una:
aquí basta una vista de conjunto.

A la cabeza viene el Presidente
junto con algunos soberanos exóticos
(príncipes asiáticos,
reyes africanos
con vestidos mezclados, entre Mil y una
Noches

y gala europea);

tras ellos,
embajadores de uniforme,
todos muy recargados,
de todas las naciones y colores,

generales dorados, con sus gorros de altos
penachos,

oficiales de varios uniformes,

académicos,

miembros de los más diversos Parlamentos.

El bello sexo
representado en el cortejo
por las mujeres de algunos dignatarios,

junto con actrices,
mujeres de mundo,
bellezas reconocidas y famosas
y la pajarería rutilante
de Todas-las-Cosmópolis,
ilustre por mil títulos diversos.

La puesta en escena
buscará presentar especialmente
algunos de los grupos que desfilan:

así, en primer término,
el Jefe de Máquinas,
cuya poderosa originalidad
debe atraer de inmediato la atención;

muy cerca de él
desfilan su mujer,
sus ingenieros

y sus ayudantes;

luego
la Bella Hortensia
con su corte de admiradores;

viene después
la Joven Avette
y un grupo de jóvenes con ella
(todos van muy alegres);

luego,
algunas figuras oficiales:

un viejo, Bicorneille, el Académico,

y Agenor, el Diplomático,

entre otros.

El cortejo toma, a la derecha,
la escalera mecánica,
para dar así la vuelta entera en torno al espacio
del hangar,
visitando primero el primer piso,
luego pasando a la planta baja,
para ver, bajo todos sus aspectos,
las Máquinas, monstruosas o chocantes.

Finalmente, el desfile desemboca
en la vasta escena, construida bajo la forma
de un anfiteatro, que domina la sala
y ocupa todo el fondo del hangar.

Gira luego a lo largo de la rampa
y, al llegar a la derecha de la escena,
gira en semicírculo a la izquierda
para ir hasta el pie de una tribuna
situada en el centro de la escena,

en cuyo lugar se ven dispuestas
unas filas de asientos.

En primera fila,
los sitiales,
para Presidente y Soberanos.

Y otros asientos, ya menos pomposos
pero también en primera fila,
para el Jefe de Máquinas
y los personajes principales.

Una vez que han tornado asiento,
tiene el espectador
ante sus ojos
la visión sucesiva del conjunto
del hangar que dominan,
y la masa,
que abajo,
agrupada a la izquierda
y la derecha,
los aclama enfervorizada.

Y después, una vez abajo

y por los ojos de la multitud,
podrá ver el conjunto de la escena
y los personajes oficiales
que se sientan en ella.

Y por fin,
una a una,
cada una tomada en primer plano,
las figuras de los héroes de la historia:

1

El Presidente,

individuo perfectamente nulo,
solemne y afable,
con su eterna sonrisa,
que se ve que nunca entiende nada.

Bonachón y simpático.

2

Martín Pilón - El Jefe de Máquinas.

Sus obreros lo llaman Martillo Pilón
y Pilón Martillo sus detractores.

Entre 40 y 50 años,
complexión atlética,
cabeza grande y, más bien, gesticulante.
Expresión enérgica y tozuda
que a veces se vuelve,
de manera bastante sorprendente,
despectiva y sarcástica.

Una enorme violencia concentrada
que se percibe ardiente de pasiones
de todo tipo, grandes y pequeñas.

Hace reír (a los tontos),
pero nunca es ridículo del todo.

Muy nervioso, y cargado
de subconsciente electricidad.

3

Felicidad, su esposa,

una mujer hermosa y algo gruesa, con exceso de peso,
que ya ha pasado de la juventud,
vestida con el mal gusto propio de una robusta campesina
en traje de domingo.

Bien dispuesta a reír con cualquier persona distinguida,
le da igual con quién;
mientras que su marido, susceptible,
lo soporta impaciente.

Tiene sólida flema,
buen puño, buen ojo y buena lengua.

4

La Bella Hortensia,

la famosa actriz,
grande, rubia, opulenta,

con espléndidas plumas y turbante
reina de la moda y, realmente, necia.
Siempre forma parte
de todas las ceremonias oficiales
de la República de las Máquinas:
es sin duda un mueble indispensable.

5

La Joven Avette, llamada Aviette,

tiene de 18 a 20 años;
deportiva, sonriente y avispada,
ni teme nada ni respeta nada
y tan sólo piensa en divertirse;
ágil, lista, imprudente y alocada,
y burlona incluso hasta el descaro;

y, con ella, su amigo Rominet,

joven electricista,
discípulo favorito de Martín Pilón;
tendrá entre 20 y 25 años,
y es también vivo, risueño, inteligente,
juguetón y astuto como un mono.

6

Algunos tipos
algo caricaturescos
del cortejo:

Académicos,

Diplomáticos,

tiernos Corderitos y Cotorras.

El Presidente
sube a la tribuna

a leer el discurso inaugural;
su lectura se proyecta en la pantalla
enfatizándose mucho las imágenes.

(Durante el discurso,
sobre la parte baja de dicha pantalla,
se ven, de medio cuerpo para arriba,
los varios personajes oficiales que están escuchando,
cada uno con sus pantomimas).

El Discurso que pronuncia el Presidente
es un panegírico de la Civilización,
del Pensamiento Humano y de la Ciencia,
dominadora de la Naturaleza.

Como cincel
del siglo de la Luz,
el orador rechaza
el oscurantismo del pasado,

y rehaciendo, a su modo,
toda la historia de la Humanidad,

pesadamente, va compadeciendo
la ignorancia de nuestros ancestros,
y lo mucho que habían de esforzarse
al realizar los actos más sencillos.

El Presidente
emplea, en consecuencia,
aplastante ironía
contra la vieja vida pastoral.

Principales momentos del Discurso
proyectados en unas imágenes
de carácter caricaturesco,
concretadas en las siguientes frases

proyectadas también en la pantalla:

1

La Humanidad, Señores,
ha alcanzado la cima de la luz…

2

Tras ochenta siglos de ascensión esforzada del fondo de la noche y el abismo…

3

¡Qué contraste, Señores!

Allá abajo, unos pobres diablos, que casi no han logrado desprenderse del fango del suelo, royendo su corteza cual gusanos, con esfuerzo inaudito…

Y, arriba, verdaderos semidioses, aureolados de genio, soberanos de la Naturaleza…

4

¡Imaginen, señores, los risibles esfuerzos que los hombres de antaño tenían que hacer para el más sencillo resultado: extraer de la tierra su pan

cotidiano…!

El viejo Adán,
totalmente desnudo,
al que vemos labrando el duro suelo
lleno de raíces
y reptiles
y abundantes guijarros afilados,
interrumpe sin pausa su tarea
para ir enjugando su sudor…

5

Y después, más cerca de nosotros, recordemos las cómicas carretas de bueyes, esa penosa forma de tracción animal que se arrastra a paso de tortuga, junto con sus viejas herramientas barrocas, esas hoces felizmente en desuso, y la ridícula «Vida pastoril» que a algunos de nuestros infantiles antecesores incluso les gustaba…

6

Pero hoy, en cambio…

(Una gran llanura
que laboran,
siembran
y cosechan,
a velocidad vertiginosa,
máquinas que vemos accionadas
por un solo hombre
con aspecto más bien de pensador,
descuidadamente aposentado
en el espacio de un observatorio
mientras va leyendo su periódico…)

7

El largo curso del Progreso humano es semejante a un río: primero humilde, oscuro, muy zigzagueante y pedregoso, y que casi parece no avanzar, como si estuviera bloqueado; pero que luego empieza a abrirse paso, con lentitud y paciencia; hasta que, poco a poco, se acelera para fluir cada vez más rápido, desplomándose como una catarata, un formidable Niágara de luminosidades deslumbrantes…

8

En el principio: «Con el sudor de tu frente te ganarás tu pan…».
Pero hoy dice: «Hágase la luz… y la luz se hizo».

El primate de la prehistoria
y el semidiós moderno.

El tipo ultramoderno
de ese semidiós americano
que,
desde el sillón de su despacho,
manda al sol, a la luna
y a cada uno de los elementos.

Todo un pueblo de Máquinas obedece
a la presión negligente de sus dedos
manejando un teclado de botones eléctricos.

9

Saludemos, Señores, esta visión magnífica:
¡el Hombre, rey de las Máquinas!
Este festejo consagra su victoria, el apogeo del Progreso y del Genio humano.

Durante este discurso
se desarrollan en tomo a la tribuna
en las primeras filas de los invitados oficiales,
unas cuantas escenas de detalle:

La Bella Hortensia haciendo
carantoñas
con su corte de Snobs.

Luego, el Jefe de Máquinas,
que no esconde
sus ardientes sentimientos
por la hermosa actriz.

Todo el mundo lo nota y lo señala,
pero sin que él se entere.

Su esposa, Felicidad,
acaba por hacérselo notar,
pero él tan sólo manifiesta
despecho y enfado
(cuyos efectos
se traducirán casi en seguida,
cuando entre en acción
su subconsciente).

Por el momento,
parece resignarse a ir siguiendo
sin más la ceremonia,
aunque todo el tiempo distraído
por la pasión que abriga por Hortensia,
junto con la cólera rabiosa
que siente frente a sus adoradores
y el inmenso desprecio
que abriga contra cuantos lo acompañan;

sin embargo, muestra su desdén,
de manera sin duda demasiado visible,
con risitas burlonas y encogerse de hombros,
frente a las diversas necedades
que componen el discurso presidencial.

El Jefe de Protocolo
lo llamará finalmente al orden.

Pero, por lo demás, el Presidente,
muy poseído de su elocuencia escrita
(la de un texto que lee
con tan gran interés que manifiesta
que, desde luego,
no lo ha escrito él),
no se entera de nada en absoluto:

¡claro que él nunca se entera de nada!

Al dar punto final a su discurso,
el Presidente aprieta
de inmediato un botón eléctrico
que pone en repentino movimiento
a todo el ejército de Máquinas.

(Aclamaciones de la multitud).

Luego da la palabra
al Jefe de Máquinas, que avanza
en mitad de los vítores y aplausos,
feliz con la ocasión de desplegar,
orgulloso, su genio
ante esa asistencia
que, hace un momento, se burlaba de él,
y, sobre todo, ante la Bella Hortensia,
a la que desea conquistar.

Empieza por presentar a la asamblea,
con un amplio gesto que despliega
puesto ya de pie
sobre el estrado,
todo el gran ejército de Máquinas,
que le obedece militarmente,
a la prusiana.

(Las Máquinas realizan una serie
de evoluciones de conjunto).

A una señal,
todo ese ejército, al unísono,
rugiendo, zumbando, girando, vibrando,
se detiene
quedando nuevamente
en su mortal inmovilidad,

para volver, tras la señal contraria,
a rugir y zumbar,
y girar y vibrar una vez más.

Se ve al Jefe, que actúa como un mago,
mientras va encadenando y desatando
los arrebatados Elementos.

Entusiasmo del público
y, en especial, de los obreros
puestos a las órdenes del Jefe
y que son sus incondicionales.
Vemos cómo su orgullo va creciendo,
tomando una actitud dominadora.

Sin preocuparse ya del protocolo
invita, con un gesto autoritario,
a que lo sigan cuantos lo acompañan,
y comienza la presentación
concreta de cada una de las Máquinas;
luego, en un lugar más espacioso,
en mitad del hangar,
hace que vengan
nuevas máquinas que antes no hemos visto.

1

Máquinas de potencia formidable

que, aun mostrándose exactas y sumisas,
provocan cierta inquietud en la asistencia.

Una de ellas levanta una masa monstruosa

y la transporta,
sin esfuerzo aparente, por encima
de la honrosa asamblea.

Otra se halla provista de cien brazos de acero
que se desenvuelven y se erizan,
desplazándose a uno y otro lado,
como una araña gigantesca.

2

Máquinas psicológicas:

la máquina de leer el pensamiento.

Tiene forma de ojo
al final de una trompa de elefante
que se estira,
posándose su extremo
sobre el cráneo de uno del cortejo
mientras, del otro lado,
como si fuera una linterna mágica,
proyecta en la pantalla
lo que hay dentro del cráneo,
presentando con ello
hasta sus más ocultos pensamientos,

El Jefe de Máquinas
empieza ahora a emplear el artefacto
con demostraciones anodinas
sobre algunos sujetos de menor importancia.

Pero después,
como no ha perdido nunca de vista
a la Bella Hortensia,
y ha notado, con ira y con despecho,
que ella no le hace el menor caso
(pues se encuentra entregada a flirtear
con el Diplomático Agenor,
joven calvo, elegante,
tan insolente como pretencioso,
y que visiblemente va tomando
con la Bella ciertas libertades),
opta por vengarse, enfurecido,
presentando del modo más patente,
a la vista del público,
la vaciedad de su pensamiento.

Luego de esto se acerca a algunos otros,
ofreciendo, con mucha educación,
que vayan sometiéndose a la prueba,
a lo que sin ninguna desconfianza
van a irse prestando casi todos,
porque no han visto lo que sucedía
durante las pruebas precedentes.

El principio a adoptar
en la realización de estas imágenes
es representar a las personas
tal como se idealiza cada uno,
de manera caricaturesca,
dentro de su propio pensamiento,

adoptando al efecto una figura simbólica
que materialice la impresión:
así, en el caso de la Bella Hortensia,
vemos a una Hortensia emperatriz,
en los brazos de uno
de los diferentes soberanos,
cualesquiera que sean,
soberanos negros, amarillos,
o, incluso, en los brazos de dos de ellos,
más una corte de adoradores:

dominando la escena desde el fondo
abre un pavo la rueda de sus plumas.

En cuanto a los otros individuos,
vemos una veleta,
y después un pavo de corral, cloqueando,
contento y pretencioso,
una marmota envuelta
dentro de una gran tela de araña,
o un mono brincando…
pero siempre,
junto a cada símbolo,
una escena grotesca
correspondiente a la vida imaginaria
de cada concreto
personaje.

Desde las primeras experiencias,
vamos viendo a unos cuantos
de los espectadores asistentes
que manifiestan un miedo endiablado
a que puedan leer su pensamiento,
y que, más o menos hábilmente,
tratan de irse escurriendo,
poniéndose a la cola del cortejo,
o se tapan el rostro, en el intento
de hacerse olvidar.

Otros en cambio,
actuando como pobres bobos,
se ofrecen con gusto, voluntarios:
éste será el caso, por ejemplo,
de alguno de aquellos
soberanos exóticos.

El Jefe de Protocolo se apresura a explicar,
y de forma muy aduladora,
las insolentes imágenes que vemos.

Más allá de lo cual, se va intentando
poner fin a esas pruebas indiscretas.

Pero he aquí lo más embarazoso:
el propio Presidente se propone
voluntario a ser examinado.

Sus adjuntos intentan disuadirlo,
pero él no los atiende,
e impone por fin su decisión.

La prueba es nula,
el resultado
«cero».

La pantalla permanece en blanco
(sólo hay unos pequeños destellos flotantes).

No, ahí no hay
nada.

Gestos burlones de la concurrencia.

El Protocolo trata de explicar,
idealmente, su impecable nada:
integridad, limpieza, claridad…

(Finalmente el cero se convierte en la plena
y exacta imagen del círculo,
como símbolo de la perfección).

El Presidente, aun sin entender,
sigue riendo encantado.

Mientras el Jefe de Máquinas centra
por completo su atención
tanto en la Bella Hortensia
como en el Presidente,
la pequeña Aviette,
cuyo estilo travieso y descarado
ya se ha hecho notar,
sin respetar el carácter propio de la seria
y solemne ceremonia,
tiene un pequeño ataque de malicia:

avanzando de pronto a grandes pasos,
pone directamente el aparato
que sirve para leer el pensamiento
en la nuca del Jefe de Máquinas.

En consecuencia, vemos,
proyectados sobre la pantalla,
hasta los más ocultos sentimientos
de Martillo Pilón
sobre la Asamblea en su conjunto,
tan audaces como despectivos
respecto a unos y otros.

Pero algunos de sus sentimientos
son bastante ridículos,
como su vanidad y la pasión que abriga
por la bella actriz.

Ante las risas de toda la asistencia,
el inventor objeto de la burla
interrumpe por fin la proyección.

Pero el indiscreto experimento
le ha creado bastantes enemigos,
y su mal humor se ha incrementado.

En su irritación,
pierde de pronto
el control de sí mismo.
Su subconsciente empieza a entrar en juego.

La Rebelión de las Máquinas
comienza.

Meras bromas primero:

La ceremonia oficial ha terminado.

El cortejo al fin se pone en marcha
y se interna en el carril mecánico,
pero, al ir a lo largo de la rampa,
el ingenio hace de las suyas:

danza,
titubea,
se sacude,
se divierte
haciendo tropezar
y obligando a dar botes repentinos
a tan importantes personajes;

luego,
con una brusca detención,
lanza por el aire,

con un salto
que sería digno de Nijinsky,
al Presidente y los miembros del cortejo.

Cunde la general indignación

mientras el Jefe de Máquinas se lanza
a detener la marcha del ingenio.
Se le ve recabar, muy alterado,
explicaciones de los
trabajadores,
algo más suaves con sus auxiliares,
y, por fin, se disculpa
como puede,

pero cada vez se irritan más,
mutuamente,
unos contra otros.

Recomienza el desfile,
pero todos se niegan, esta vez,
a someterse de nuevo al mecanismo.

De este modo,
el espectador
acompaña a los personajes oficiales

en su marcha,
pero ahora caminando,
todo a lo largo del hangar.

Sin embargo, las Máquinas
continúan haciendo pillerías.

Una de ellas,
con su largo brazo,
da un pellizco de pronto en el trasero
a la Bella Hortensia que, indignada,
se revuelve e insulta al Académico,
el viejo y respetable
Bicorneille
(con las prisas, le llama Bicorneau).

Risas desatadas en el grupo
de los que van con Aviette y Rominet
y, también, entre los obreros.

Los demás intercambian
divertidas miradas entre sí.

¡Quien ría el último reirá mejor!…

Porque, unos y otros,
no tardarán mucho en preocuparse
de lo que puede pasarle a cada uno.

Así, un tubo de caucho
que, de pronto, se estira hacia adelante,
ha venido a encajar, como una trompa,
contra la nariz del Diplomático
que flirteaba con la Bella Hortensia.

Y después otro tubo, de metal,
lanza una espesísima humareda
sobre el rostro del Archimariscal,
que da un salto hacia atrás, para evitarlo.

La levita de un pedante con monóculo,
todo un rey de la moda,
aparece de pronto suspendida
por la parte de atrás de su cabeza;
sus dos faldones, tensos
como velas.

Una gran lanzadera de cemento
escupe abiertamente, con descaro,
de izquierda a derecha de la escena,

y, por fin, se ve que el Presidente,
al que atrapa la pala de una grúa,
es izado de pronto sobre el suelo
y arrebatado, boca abajo,
hasta lo más alto de la sala.

Pero, incluso en esa posición,
desde arriba y con el culo en pompa,
se le ve que sujeta
el sombrero de copa con la mano,
pareciendo con ello, al agitarlo,
como si saludara a la asamblea.

Entre tanto, el Jefe de Máquinas
no cesa de jurar y amenazar
por lograr que la máquina
deje en tierra de nuevo al Presidente.
Pero su subconsciente, al mismo tiempo,
hace burlas, sin duda a su pesar,
por las grotescas poses del tipejo.

Pero ya el escándalo es total:

la indignación, hasta ahora contenida,
se desborda,

y el Jefe de Máquinas
viene a ser detenido
por la escolta que cuida del cortejo.

Acusado,
amenazado
y
maltratado
de forma violenta,
se lo van a llevar a la prisión.

Su mujer pretende defenderlo,
pero los soldados se lo impiden.

Los obreros
(bastante divertidos)
manifiestan,
apenadamente,
una más que palpable simpatía
por Martillo Pilón.

Finalmente,
rabioso e iracundo,
se ve al Jefe de Máquinas
amenazar con el puño levantado

a los que lo increpan y lo insultan,
mientras es arrastrado por la tropa.

En el fondo del cuadro, aún se proyectan
las ideas que abriga
de futura venganza y destrucción.

El cortejo retoma su desfile,
grave y acompasado,
avanzando al paso de la oca,
de manera tanto más solemne
cuantas más vejaciones ha sufrido.

Pero no sin lanzar, según avanza,
tanto a la izquierda
como a la derecha,
suspicaces miradas
a las Máquinas,
que ahora, disimulando sus designios,
han recobrado su aire de inocencia,
aunque,
de cuando en cuando,
un pequeño temblor, pronto ahogado,
hace volverse a todos los presentes.

Atravesando al fin el gran portón,
el cortejo sale del hangar,
que se queda vacío a toda prisa.

En el mismo momento en que el portón
vuelve a cerrarse tras los visitantes,
a la luz del crepúsculo que acaba,
un estremecimiento general

que va de uno a otro extremo del palacio vacío
recorre cada una de las Máquinas.

Un momento tan sólo.

Así, los guardias
puestos de centinelas a la puerta,
aun volviéndose, atentos al ruido,
no advierten al fin nada anormal.

Las Máquinas ahora sí han recuperado
una completa inmovilidad.

Silencio.

Vista del espectador:

alcanzando hasta el fondo de la sala,
que ha quedado desierta por completo,
ha de abrazar entero,
una vez más,
el conjunto completo del hangar y las Máquinas,
más la muchedumbre al otro lado,
saliendo por el gran portón central.

SEGUNDO ACTO

La Revuelta

Todo sobre el mismo decorado,
en el interior del gran Hangar
de las Máquinas,
durante la noche.

ESCENA PRIMERA

Los fanales eléctricos
lucen
distribuidos
en la sombra.

Todas las Máquinas parecen dormir.

Pasa una patrulla, realizando
la ronda nocturna.

Sigue.

Todo está en orden.

Una vez que ha pasado,
se ve cómo una Máquina empieza a moverse,
se estira despacio
y,
luego,
bosteza.

Luego otra,

y otra,

y el pueblo entero de las Máquinas.

Una nueva patrulla comienza la ronda

y todas las Máquinas recobran
su actitud de torpor.
Pero
todas
se encuentran acechando.

Así, de repente,
los miembros que forman la patrulla que pasa
van a ser absorbidos, en un golpe de mano,
por una gran boca,
y otros convertidos,
por las lanzaderas de cemento,
en compactos bloques
de hormigón.

De inmediato, tras esta escaramuza,
que ha eliminado
a todos los guardias
y los vigilantes del hangar,
un inmenso resoplar de júbilo
sacude a todo el pueblo de las Máquinas.

Silbidos,
aullidos,
risas estridentes,
barritar furioso de los monstruos.

Vemos enderezarse
y retorcerse
cien brazos de acero,
tensarse y destensarse de correas,
girar de ruedas,
humear de hornos y enormes calderas,
y mugir de ventiladores.

Todo un Pandemonium por unos instantes.

Luego parece recobrarse el orden…

Pero, ahora, las Máquinas se ponen en marcha,
y, ordenadas en fila por tamaños,
vienen a lanzarse de cabeza,
dando topetazos de carnero,
contra las paredes del hangar.

El formidable choque
pronto abre una brecha.

Tiemblan los pilares de hormigón,
las paredes se agrietan y se abren,
los cristales estallan,
se desprenden y caen, pulverizados.

Por la brecha abierta,
que deja bruscamente aparecer,
recortada en el fondo,
la imagen creciente de un cielo estrellado,
el rebaño de monstruos se introduce,

uno tras otro, aún en formación,
y desaparece
entre la noche.

ESCENA SEGUNDA

Los espectadores
van a verse ahora transportados
a la zona central de la ciudad;
se ve en ella una plaza en la que desembocan varias calles.

Una ciudad
de grandes rascacielos
construidos al estilo americano.
Y una noche de luna,
fantasmal,
que se percibe oculta entre las torres
y las chimeneas de las fábricas.

Tras las casas, al fondo,
se perfila
el campanario de una vieja iglesia.

En un ángulo de la plaza,
la prisión
donde han encarcelado al Jefe de Máquinas.

Los faroles eléctricos,
que alumbran
las calles
en la parte delantera de la escena,
se apagan de pronto.

Los paseantes tardíos
que buscan su camino entre la sombra
van a dar,
aterrorizados,
con las primeras Máquinas
de la banda rebelde.

Por delante llegan
las pequeñas,
que,
como niños al frente de un desfile,
se cuelan a toda prisa entre las piernas,
tal como si fueran grandes ratas,
o arremeten
como jabalíes.

Hay otras que se arrastran por el suelo
estirando sus largos filamentos,
que los peatones rozan con la mano,
con sobresaltada repugnancia.

Otras más
van volando
torpe y pesadamente,
como si se tratara de murciélagos.

Ahora,
desde el fondo de la escena,
una ola de pánico,
avanzando hasta el primer plano,
choca con los que iban caminando
en sentido contrario,
y los arrastra,
envueltos en su masa.

Y se oyen,
tras ella,
los sordos golpes
de las apisonadoras,
el jadear traqueteante de motores,
el desplazarse de los grandes monstruos
que se van acercando.

Su llegada se anuncia
en el oscilar que se produce,
todo a lo largo de la calle,
en los edificios y fachadas,

y en el campanario, que se inclina,
se balancea
y se hunde

con estruendo.

Luego aparece, al fondo,
una monstruosa Máquina,
una grúa-blindada-excavadora
alta como una catedral.

La multitud, que no se lo esperaba,
huye entre aullidos de terror.

La escena queda vacía por completo
de seres humanos.

Llegan entonces Máquinas enormes.
Van abriéndose paso, a topetazos
y a fuerza de codos.

Tras ellas
queda un campo de ruinas.

Luego,
en la gran llanura ya desierta
que antes constituía todo un barrio
de edificios de diez o veinte pisos,

sólo luce
la blanca luna llena.

Sobre ella cruzan, incesantes,
una y otra vez,
los aeroplanos…

Luego, de repente,
en un instante,
se ve cómo las Máquinas
barren el otro lado de la plaza,
donde se levanta la prisión.

Tras perforar sus muros,
vemos escapar, por una brecha,
al Jefe de Máquinas,
que agradece su liberación
a las Máquinas,
con un gesto de las manos.

Trata de liderarlas,
pero ellas
no obedecen ya a su dirección.

Huyen,
mientras él corre tras ellas.

El espectador sigue a las Máquinas
que, en su loca carrera,
provocan la total devastación,
y, tras ellas, el Jefe,
que se arranca los pelos de despecho,
gritando
para hacerlas regresar.

Y ante ellas

se hunde,
barrio a barrio,
como un castillo de naipes,
la ciudad.

ESCENA TERCERA

El espectador
es transportado
ahora, al amanecer,
a una colina
que se alza a las puertas de la urbe.
Desde allí se domina la ciudad,
toda entera, y los campos circundantes.

(La colina es la última
ondulación del macizo montañoso
al que luego tendremos
que subir.)

La gente de la ciudad,
el Presidente,
sus ministros,
los personajes oficiales
y los hombres de mundo
que vimos al principio de la historia
se han refugiado en lo alto,
a toda prisa.
Además, están semidesnudos,
cubiertos con lo primero
que han podido
pillar en su fuga.

Entre la multitud sobreexcitada,
ruidosa, y que no deja de agitarse,
vemos

al Presidente,
en zapatillas,
pero aún con su traje,
una blanca corbata
y el sombrero sujeto entre las manos.

Y también se ve a la Bella Hortensia,
que se queja de que hace mucho sol,
del polvo
y
de la falta de modales;

también está Felicidad Pilón,
que se distingue por su sangre fría
y comienza a calmar,
a estimular
y a concertar las voluntades;
y a Aviette y Rominet,
que no se aburren
porque ven, sobre todo, lo ridículo
y pintoresco
de cuanto sucede:

Rominet está muy interesado
en el problema de las Máquinas rebeldes,

y los malignos ojos de Aviette
no se pierden detalle de los gestos
de terror y desesperación,
y las disputas y recriminaciones
incesantes de cuantos la rodean.

Mezclados con los que hay en la colina,
se ven abundantes animales domésticos,
bueyes,
asnos,
perros,
y cerdos
que han dejado sus pocilgas.

La asombrada y compacta muchedumbre
mira hacia los pocos monumentos
que se van todavía derrumbando,
como un elevado Capitolio
o el Santuario
que se alza en la montaña
destacándose aún sobre las ruinas
hasta que, al fin, se hunde con estrépito.

De repente, se ve cómo del seno
de la ciudad,
que dejan destruida,
las Máquinas desbordan hacia el campo
que ríe bajo el sol de la mañana:
ahora vemos las vastas extensiones
cubiertas por los trigos ya maduros,
prados,
vergeles, frescos bosquecillos
alineados al borde de las aguas…

La chusma de pequeñas maquinillas
continúa trotando, en la vanguardia.

Luego viene el grueso del ejército,

mientras los monstruos cierran el avance.

Y, tras ellos,
saliendo de la villa,
se ve al Jefe de Máquinas,
que corre,
acompañado de un grupo de obreros
que intentan controlar y contener
el brutal y diabólico desfile.

Hay Máquinas que se vuelven un instante
a mirar, cual si fueran
animales domésticos e, incluso,
se diría que fueran a escucharlo…

Él intenta que entren en razón.

Tras un breve reposo,
nuevamente
se vuelven y prosiguen su camino.

Una vez más el Jefe y sus obreros
tratan de imponerse, por la fuerza,
y recuperar la dirección.

Pero entonces las Máquinas se irritan
adoptando actitudes de amenaza,
y así ponen en fuga a la tropilla
persiguiéndola incluso, a la carrera
hasta el mismo pie de la colina.

Allí,
Martillo Pilón y sus obreros
van subiendo aturdidos, agotados,
hasta que, ya casi sin resuello,
al alcanzar la cima,
los reciben los gritos indignados
y las injurias de la multitud.

Pero, de inmediato, el espectáculo
de lo que sucede en la llanura
reclama la atención de todo el mundo.

Tras momentos de alguna incertidumbre
y de cambios caóticos,

las Máquinas
se lanzan a devastar el campo entero.

Cada una,
en ese amplio espacio,
va eligiendo furiosa su objetivo
y se aplica
con una obstinación
espantosa al tiempo que maníaca.

Segadoras
y Trilladoras gigantescas
arrasan todas
las zonas
de cultivo,

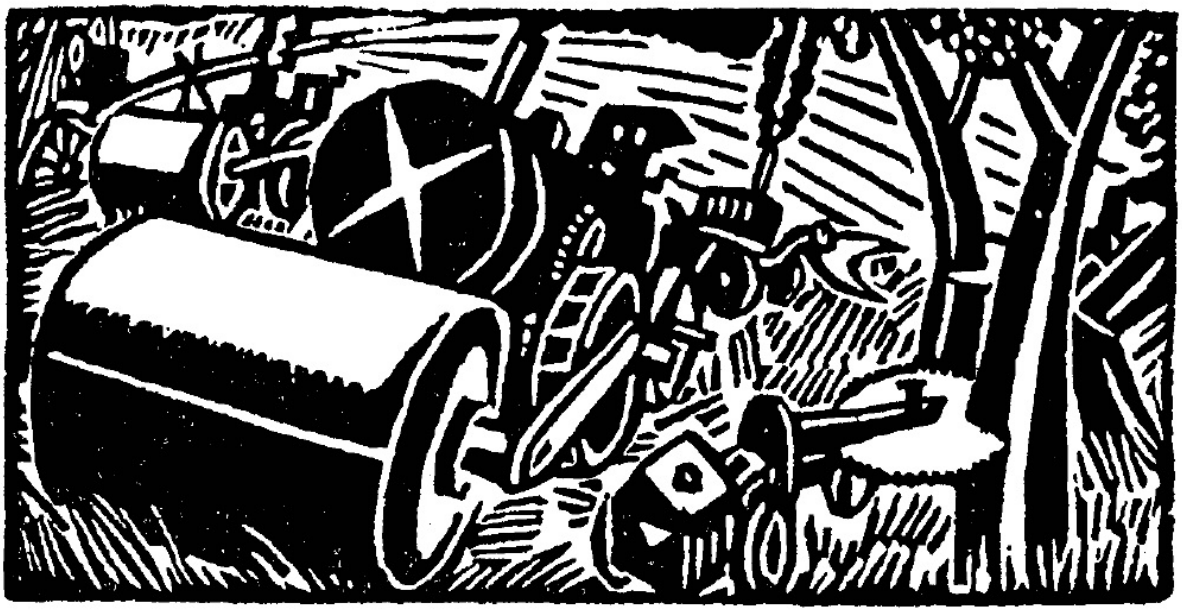
y las Sierras mecánicas
corren talando
hasta el ras del suelo
y aserrando en leños diminutos
todos y cada uno de los árboles.

Por su parte,
las Perforadoras
buscan nuevos muros y cercados
para demoler y derribar.

A su vez
las Grúas,
de manera
por completo carente de sentido,
van izando del suelo cuanto encuentran,

arrojando a su izquierda
lo que antes
habían ido cogiendo a la derecha,

y arrojando a su derecha
lo que antes
habían ido cogiendo a su izquierda.



Los Rodillos Mecánicos
y las enormes Apisonadoras
se desplazan limpiando y ordenando,
aplastándolo todo en su camino.

Las Mangueras de Incendio se dedican
a achicar toda el agua de los ríos
proyectándola fuera de sus cauces
y anegándolo todo…

La indignación,
la furia
y el terror
de la masa que asiste al espectáculo
desde la elevación de la colina
va alcanzando su máximo.

Todos hacen gestos con el puño,
amenazan, aúllan, gesticulan
o se abaten de pronto,
quedando postrados.

El Estado Mayor,
calmo y hasta seguro de sí mismo,
dice que va a barrer a esos gusanos
en seguida, en un tiempo récord.

Y, en efecto, lanza a la llanura
sus Tanques blindados,
erizados de ametralladoras.

Pero, llegados a las grandes Máquinas,
vemos cómo los Tanques se detienen
para irse después olisqueando,
entre unas y otros,
agitando la cola, como perros
intercambiando signos de amistad.

Los soldados que iban en los Tanques
quedan todos hechos prisioneros,
mientras la banda empieza a reagruparse.

Tras de lo cual las Máquinas,
unidas
y dejando arrasada la llanura,
se dirigen hacia la colina,

mientras el desgraciado pueblo humano,
empujándose y atropellándose
en la más absoluta confusión,
corre y huye, aterrado, a las montañas.

TERCER ACTO

El Éxodo

Cuatro escenas,
cuatro momentos principales
de la confusa huida de los hombres,
perseguidos hasta las cumbres por las Máquinas.

ESCENA PRIMERA

La espantada, huyendo de las Máquinas,
desemboca por un desfiladero
en una alta meseta
que dominan
y rodean, a pico, las montañas.

Un verde lago ocupa, por completo,
todo el fondo del cuadro.

Un torrente
que cae desde lo alto de las rocas al lago,
hacia la izquierda,

sale después del lago nuevamente,
yendo hacia la derecha,
en primer plano,
para ir descendiendo por el valle.

La meseta entera queda en sombra.

El sol baña las cimas, que dominan,
y las pendientes hasta media altura.

La caravana se arrastra en el esfuerzo
de llegar,
agotada.

(Hombres, mujeres, niños,
animales domésticos,
e incluso algunas viejas máquinas
cuya presencia explicaremos luego,
forman el patético desfile.)

El número total de fugitivos
no ha disminuido todavía desde que iniciaron
la escapada,
pero el desorden es inmenso
y ya todos se ven
muy fatigados.

Hasta el sombrero del Presidente
está arrugado
como si lo llevara un vagabundo.

La Bella Hortensia parece una gran oca,
una oca muy blanca
que no pudiera ya batir sus alas;
todo el tiempo trata de colgarse de aquellos
que pasan a su lado,
pero éstos,
hartos de sus quejas,
no le muestran ya sus atenciones.

Todos guardan sus fuerzas para sí.

Los diversos cargos oficiales
y notables que forman el cortejo
se entretienen lanzándose reproches
e incluso comienza a diluirse el barniz
de lo civilizado
bajo el apremio de la necesidad.

Aun así, en varios puntos de la escena,
se conforma algún pequeño grupo
de los que se ven más resistentes.

Felicidad Pilón
ocupa justamente
un lugar importante entre la masa.
Convertida en valiente cabecilla,
logra reunir en torno a ella
una tropa pequeña, pero firme.
Manda en unos y otros,
repartiendo misiones y trabajos
sin atención a rangos,
obligando a esforzarse a los snobs
y a los diferentes oficiales,
y hasta a la Bella Hortensia
y el desconcertado Presidente.

La actriz,
rechazada ya por todos,
que realmente ya no la soportan,
busca el amparo de Felicidad,
a la que va siguiendo sin descanso,
sometiéndose a ella humildemente
con la clara intención de complacerla.

Por su parte, Martillo Pilón,
al que siguen Rominet y los obreros,
los adoctrina a la común defensa
mientras busca ganar para su causa
a las viejas máquinas que aún
se le mantienen fieles;
es el caso
de los diferentes mecanismos
muy pasados de moda, algo ridículos,
con sus gruesos vientres,
desplazándose
sobre diminutas ruedecillas,
y con sus tubos muy largos y estrechos.
Máquinas que no pueden soportar
a los monstruos de acero.

Al mismo tiempo,
vemos cómo Aviette,
muy divertida,
trata de entrenar para el combate
a los animales (los caballos y los perros),
para que se unan
a hacer causa común con los humanos.

Desde el principio, viene acompañada
por un perro enorme que la adora
y hace grandes cabriolas junto a ella.
Y que, además, la ayuda
a agrupar a los otros animales.

Mientras tanto, un grupo de mujeres,
a las órdenes de Felicidad,
baja a recoger agua del lago.

Otros muchos,
hombres y animales,
bajan a remojarse o a beber.

Y, de repente, vemos que comienzan
a retroceder,
entre alaridos.

Desde el fondo del lago van surgiendo,
lentamente,
primero unos tentáculos
y, un poco después, el periscopio
de un avión submarino
que,
de pronto,
se levanta flotando en el espacio.

Una aparición a la que sigue
otra que es igualmente impresionante:

en la parte derecha de la escena,
por el lado del desfiladero
por el que llegó la caravana,
viene apareciendo
lentamente,
sobre la gran barrera de peñascos,
el cabezón inmenso
de una extraña forma gigantesca
(indefinible y, por ello, aterradora).

Es un gran heraldo de las Máquinas,
lanzadas a la caza de los hombres.

Estos, que creían por su parte
que habían logrado despistarlas,
se ven presos del pánico,
viendo que se acerca el enemigo.

Se abalanzan,
buscando una salida,
y toman la primera que se encuentran,
una abertura ciega que aparece
en el rocoso muro:
una caverna cuya boca se abre, de repente,
sobre el flanco izquierdo, entre las rocas.

Se atropellan en esa dirección,
mientras por la parte de la entrada
del desfiladero, a la derecha,
ya se anuncia el avance de las Máquinas.
Frente a ellas, aquellas viejas máquinas
ya pasadas de moda de que hablamos
—en unión de unos pocos animales
domésticos-
se abalanzan, llenas de valor,
intentando bloquear ese pasaje.

Unos viejos obreros,
casi de la edad de aquellas máquinas
que se mantienen fieles a los hombres,
tras haberse negado a abandonarlas
las animan a ir hacia adelante
mientras que Pilón las acaudilla.

Atención:
aquí cambia la escena,
antes de que asistamos al combate.

Así, ahora, lo único que vemos
es el largo cuello de una máquina
que, muy semejante a un plesiosaurio,
inclinándose sobre la barrera
de los aguerridos defensores
y atrapando a uno de ellos,
un perrillo,
lo abandona ladrando, solitario,
en la parte más alta de una roca.

ESCENA SEGUNDA

En el interior de la caverna.

Los refugiados cierran
tan herméticamente como pueden
las aberturas hacia el exterior.

Creen encontrarse protegidos
y ocultos, olvidados por las Máquinas.

Unos cuantos miran y vigilan,
espiando a través las grietas.
Así, junto con ellos, por la parte
inferior de la cueva, contemplamos
cómo llegan los monstruos,
ocupando
la meseta que acaban de dejar.

Reteniendo el aliento,
sin moverse…,

oyen dar sordos golpes
en la muralla, al fondo,
detrás de ellos…,
se estremecen,
escuchan,
no oyen nada…;
más tranquilos,
se vuelven a tumbar

se vuelven a tumbar
en el suelo…

Pero, de nuevo, golpes,
grandes golpes
aún más fuertes que los anteriores…

y, de nuevo,
el silencio…

Y, de pronto, aparecen
grandes varas, tentáculos de acero,
que se estiran surgiendo de la roca.

Los brazos de una gran Perforadora…

Dando un brinco hacia atrás,
como un resorte,
casi todos se empujan y apresuran,
yendo a todo correr al otro extremo
de la extensa caverna en que se esconden.

Los más valientes
tratan de romper
las antenas de acero
del intruso

con el objeto de evitar su entrada.

Pero, bajo sus pies,
surgen de pronto
nuevos y feroces filamentos:

¡un Taladro gigante!…

Es indecible
el repentino espanto
y el desorden
con que intentan salir de la caverna
que con tanto cuidado antes habían
intentado cerrar.

Todo resto de civilización
desaparece de sus comportamientos.

Gritan, aúllan,
se aplastan sin piedad unos a otros,
pisotean sin reparo a niños y mujeres
para así abrirse paso
y escapar…

Aquí es donde viene a destacarse
la energía de Felicidad,

que se emplea a fondo a puñetazos
y les arrea con un bastón enorme

secundada por Aviette y Rominet
y hasta,
¡increíble!,
por la Bella Hortensia,
que, enardecida por su ejemplo,
larga contundentes puñetazos
a sus adoradores del principio.

Luego Felicidad,
con un revólver,

instalada junto a la salida,
fuerza a los aterrados fugitivos
a cederles el paso a los más débiles.

Y, por fin,
otros varios,
entre los cuales el propio Presidente,
se incorporan al grupo que ha formado
y obedecen las órdenes que imparte.

ESCENA TERCERA

Ahora, la miserable muchedumbre
que ha logrado salir de la caverna
—ya sin duda muy disminuida-
sube a pico escalando la pendiente
para alcanzar las crestas de los montes.

Aquí,
toda una serie
de episodios cinematográficos
muestra las hazañas y cabriolas
de los improvisados alpinistas:

los que hacen prodigios de gimnasia
(entre ellos algunos
de los más respetables y notorios,
que anteriormente nunca los hicieron,
mas con el miedo les han brotado alas).

mas con el miedo les han brotado alas),

los que se ayudan entre ellos,
formando largas cuerdas
al cogerse
firmemente unos de otros por los brazos
(tal como lo vemos en el cuadro
«El Diluvio», de Anne-Louis de Girodet),

y, por fin, los que se despeñan.

Luego, según ganamos en altura,
se distingue, al final de la pendiente,
que las Máquinas ya están preparándose,
disponiéndose para la subida.

ESCENA CUARTA

Tras la cresta del monte.
Una alta meseta irregular
con algunos picachos y colinas,
rodeada por el precipicio.

Menos numerosos cada vez
(de la muchedumbre del principio
sólo quedan algunas docenas de hombres),
los fugitivos van amontonándose
en un espacio estrecho, reducido.

No muy lejos de ellos, reunidos
por efecto del común espanto,
vemos aquí y allá,
entre las rocas
y los árboles, escasos y mezquinos,
unos pocos, diversos, animales salvajes:
un lobo
puesto al lado de unas liebres,
unas cuantas gamuzas y tejones,
y hasta un oso
y una gran serpiente
(como en las escenas del Diluvio).

Los infortunados fugitivos
pueden abarcar ya, en torno a ellos,
todo el inmenso panorama.

Los vemos en las crestas de las rocas

y, a través de sus ojos, contemplamos
el tremendo espectáculo.

De una parte, los hondos precipicios,
los despeñaderos y pendientes
vertiginosas
que acaban de vencer,

y, a lo lejos, los campos
y las grandes ciudades destruidas.

Y, a la parte contraria, se ve el mar,
que se extiende al pie de las montañas.

Pero, además, a una y otra parte,
vemos Máquinas,
Máquinas
y
Máquinas…
Arriba y abajo,

por aire y por mar,
se ven avanzando
tanquetas
y aviones,
e hidroaviones,
y locomotoras—,

todos entregados a un frenético
y brutal torbellino
(que, en general, no tiene por objeto
central y concreto luchar contra el hombre,
sino que es un «delirium movens»,
actividad incesante y desatada
pero carente de finalidad…).

Los supervivientes se encuentran postrados
del todo incapaces de actuar o pensar
(exceptuando los pocos individuos
que hemos destacado anteriormente,
pero incluso a éstos
ahora se los ve muy fatigados).

Tumbados casi todos
por el suelo,
parece que ya no quisieran moverse.

Por lo demás, la persecución
parece haber perdido rapidez.

Pero un imprevisto
y burlesco incidente
causa el sobresalto general:

un Funicular en miniatura
de repente asoma sus narices
por la parte más alta de la cresta…

Tras un primer momento de terror,
se dan cuenta de que el pequeño imbécil,

orgulloso y contento
con el gran efecto producido,
vuelve a descender por la pendiente,
y, pasados tan sólo unos minutos,
sube y baja, una y otra vez,
sin sentido, de forma indefinida,
anunciando siempre su llegada
con un eléctrico sonar de campanillas.

Le sacuden entonces en los flancos
unos cuantos golpes y patadas
que la máquina esquiva como puede,
mientras que le gritan:
«¡Basta, idiota!».

A pesar de lo cual los fugitivos,
que ahora,
despiertos
y reanimados con el incidente,
se han alzado del suelo,

miran con una calma relativa
y se inclinan para ver el fondo.

El Presidente,
que ya no conserva
sino unos débiles vestigios
de su esplendor pasado,
pero que, sin embargo,
todavía
no ha perdido del todo
sus actitudes tan grandilocuentes,
se inclina adelante con torpeza
y se precipita en el vacío.

Todo el grupo se asoma hasta los bordes
del macizo,
para ver su suerte.

Finalmente ven que el hombrecillo,
tras rodar por toda la ladera,
no se sabe cómo, ha conseguido
alcanzar al fondo sin romperse…

Pero, entonces, las Máquinas lo atrapan.

¿Qué harán con su prisionero?
Y
¿qué harán con los otros
que han ido pillando y atrapando,
todos los hombres, niños y mujeres
que antes fueron haciendo prisioneros
mientras les daban caza a la carrera?

¿Los habrán aplastado
uno tras otro?

¡Qué espanto!…

La masa
que se encuentra arriba,
agazapada
(o, por lo menos, la mayoría de ellos),
vuelve las miradas con horror…

Pero los que aún siguen mirando,
de repente, parecen sorprendidos

al ver que las Máquinas
no asesinan a sus prisioneros;
sino que parecen darles órdenes,
exigirles algo…

¿Qué pretenden?

Entonces el Jefe,
Martillo Pilón,
se da una palmada en plena frente:

lo ha comprendido.

Las rebeldes Máquinas,
desgastadas y llenas de cansancio,
necesitan sin duda que los hombres las cuiden.

Pilón baja corriendo la pendiente.

Va a intentar destruirlas.

Y Rominet,

y Aviette, con su perrazo,

de inmediato se lanzan tras sus huellas.

CUARTO ACTO

La gloriosa destrucción de las Máquinas por el genio humano

ESCENA PRIMERA

Nuevamente abajo,
en la meseta,
al pie de las cumbres montañosas,
vemos
el campamento
del imponente ejército de Máquinas.

Ahí los monstruos obligan a los hombres
a los que han cogido prisioneros
a servirlos,
limpiarlos,
engrasarlos, bruñirlos, ajustarlos.

Entre ellos se encuentra el Presidente,

al que vemos que obligan a arrastrarse
por debajo del vientre de una Máquina.

¿Para qué?…

Ni lo sabe ni lo entiende…,

mientras que su déspota de acero
humea, gruñe, escupe
y hasta lo sacude con violencia.

El Presidente sale a cuatro patas,
negro y sucio de aceite,
como si fuera un deshollinador.

Entonces,
descendiendo la pendiente,
vemos aparecer a toda prisa
a Martillo Pilón
y los dos jóvenes
que se habían lanzado a acompañarlo.

Las Máquinas, sus hijas, lo reciben
emitiendo bramidos de triunfo.

Mientras, los tres valientes compañeros
trabajan,
a su modo cada uno,
para sorprender al enemigo.

Así Aviette,
después de cortejar,
requebrar y adular por un buen rato
a las más hermosas de las Máquinas,
de repente se lanza sobre el lomo

de un gran coche que corre desbocado
y procede a domarlo, con ayuda
del perrazo, que ladra en torno al coche,
aterrorizado por sus dientes.

(Una pequeña escena heroico-cómica
en la cual la terrible Máquina,
ante el cerco al que el chucho la somete,
se desplaza con bruscos
y arriesgados movimientos
intentando librarse de su ataque.)

Rominet
por su parte,
astutamente,
desmonta pieza a pieza un par de Máquinas
pretextando limpiarlas,
y las deja
impotentes, tumbadas sobre el flanco,
protestando y rugiendo,
enfurecidas,
sin que puedan volver a incorporarse.

A su vez, en lo que hace a Martillo Pilón,
las Máquinas,
que precisan de su ayuda
y conocen su fuerza,
le dan algunas muestras
de respeto
y consideración,
pero a distancia.

Desconfían,
pues saben
que es demasiado listo para ellas.

Pero Pilón, entonces,

empleando la astucia,
va sembrando entre ellas la discordia.

Orgullosas pero limitadas,
cada una se admira tan sólo a sí misma,
y se envanecen de que las admiren.

Y él, que lo sabe,
admira a algunas para así excitar
la envidia y los celos de las otras.

Convence a unas de que son más bellas,
mejores, más fuertes,
y que, en consecuencia,
se les debe
reconocer la suprema autoridad.

Rominet lo secunda
imitando su táctica fielmente
con las máquinas que encuentra más celosas.

Vemos que, en seguida, se provocan
y amenazan,
las unas a las otras.

Y, en muy poco tiempo,
se declara entre ellas
una guerra furiosa, sin cuartel.

Ahora vemos, de pronto,
cómo mugen, relinchan, patalean,
petardean, se lanzan
al ataque, unas contra otras.

Cuando estalla la lucha abiertamente,
vemos cómo Pilón se va apartando,
junto con Aviette y Rominet,
para escalar de nuevo
la muralla
que se levanta a pico, sobre ellos.

La visión del espectador,
otra vez a la altura de las crestas,
vuelve a dominar el espectáculo,
cosa que permite dominar
sin peligro
todos los sucesos.

Los aviones
contra los hidroaviones;
los tanques y otras Máquinas de guerra
combatiendo a las Máquinas de paz,
laminadoras
y sierras mecánicas,
y perforadoras
y taladros…

Se las ve
cargar
unas contra otras,
voltear por los aires,
deslomarse,
perseguirse, y golpearse,
y explotar,
irse a pique hasta el fondo de los mares.

(El director del film decidirá
ir pasando a su gusto,
de manera alternada o sucesiva,
de los aires, donde los aviones
se apelotonan como abejas,
a la profundidad de los océanos,
donde los submarinos se perforan
unos a otros, con sus espolones,
como si se tratara de narvales.)

Y los tres vencedores,
Martillo Pilón,
Aviette
y Rominet,
tras haber remontado la pendiente
aparecen de pie sobre la cumbre,
entre el aplauso y las aclamaciones
delirantes de felicidad
de los supervivientes del conflicto.

ÚLTIMA ESCENA

EPÍLOGO Y APOTEOSIS

Pastoral cómico-poética
a la manera de los dos Orfeos
(el de Gluck y el de Offenbach)
pero con música actual
y «modernissima».

Una amplia llanura cultivada
llena de extensos campos y cosechas.

La humanidad,
salvada del desastre,
se dedica al trabajo de los campos

dirigida por Felicidad Pilón,
con su soberanía indiscutible.

La Bella Hortensia
ordeña ahora a las vacas.

El Presidente,
calzado ahora con zuecos,
tridente en mano
al modo de Neptuno,
se dedica a la construcción
de un molino de grano.

Ahora sí que se encuentra en su elemento.

Atardecer de un buen día de verano.

Vemos que la jornada finaliza
con diversiones rústicas comunes.

A la puesta del sol,
los carros,
llenos de heno hasta los topes,
van regresando al pueblo
acompañados de bailes y canciones.

Vemos que muchos hombres y mujeres
llevan guirnaldas de flores y de espigas,
resultando más o menos propio
del aspecto que ofrece cada uno.

Entre ellos
aún reconocemos
varios de los distintos personajes
y autoridades,
civiles y oficiales,
que aparecieron al principio.

Se organizan grupos y corrillos.

El Presidente,
el más rústico de todos,
cubierto con un gorro puntiagudo,
se alza sobre una muela de molino

y comienza un discurso
con el que contradice
el del principio.

Esas mismas imágenes
que antes se juzgaban despreciables
son ahora apreciadas y exaltadas,
y las vemos de nuevo,
como antes,
proyectadas sobre una pantalla.

1
La Humanidad, Señores,
ha alcanzado las cimas de la luz…

2
¡Qué contraste, Señores!…
Ayer mismo… viviendo como pobres desgraciados sujetos a la dura ley de bronce de la Barbarie científica y monstruosa y la brutal Cultura de las Máquinas…

Sólo oír esa última palabra
provoca la general indignación
y el espanto de toda la asistencia.

El más excitado,
el Presidente,

que exagera bastante los sucesos.

Así,
vemos pasar en la pantalla
los rebaños de hombres y mujeres
que las Máquinas llevan a pastar,
o que marchan uncidos
bajo el yugo
de extenuantes esfuerzos
y labores
(construcción de torres y pirámides,
alimentación y servicio de altos hornos…
y,
dominando siempre esas escenas,
vemos a la Máquina Suprema
que preside todos los trabajos,
como si fuera un déspota faraónico
que hace que lo transporten sobre un trono,
o que lo sirvan
o que lo alimenten…).

3

Hoy, en cambio…
los hijos de la Tierra, libres y adornados con sus dones… toman, a dos carrillos, leche y vino.

La viva imagen del país de Jauja.

4

Todo el curso del Progreso humano se presenta en la forma de un gran río, que se ve remontando desde la lodosa embocadura a la límpida fuente, donde el agua surge del flanco puro de las cumbres…

5

En el principio estuvo el Movimiento, Movimiento perpetuo e interminable impulsado por una humanidad de chiflados autómatas y ciudades llenas de locura…

Pero al final, radiante en su destino, el Reposo del Sabio al son del caramillo y de la flauta, que apacienta con mimo sus rebaños…

Es el enternecido panegírico
propio de la vida pastoril,
idílica,
arcaica…

6

Saludemos, señores, esta tan magnífica visión.

Ahí vemos al Sabio echando un sueño, mientras que reposan los rebaños.

Es la fiel prenda del porvenir sublime en que el hombre será el semejante de todos los felices animales, que pastan sin tener que preocuparse ni pensar en su vidas deliciosas…

Como Apogeo del Progreso y del invencible Genio humano.

Tras el discurso, el baile nuevamente.

Ahora el Presidente,
reposando
nuevamente en la muela del molino,
sopla, a pleno pulmón, para ir tocando
un enorme cuerno de los Alpes,
mientras que Aviette y Rominet,
paseándose solos y apartados,
son la imagen perfecta del amor.

Entre el bello crepúsculo, a lo lejos,
una flauta despliega
una delicada melodía suavemente,
al estilo Debussy.

Pero vemos a un hombre
solitario
que se queda apartado de la fiesta,
puesto a un lado del valle,
en una roca que lo domina entero,
con aspecto
tan irritado como pensativo.

Es Martillo Pilón,

el ex-Jefe de Máquinas del mundo.

No ha podido integrarse
a esa vida sin máquinas,
esa vida sencilla y natural.

(Antes ya, en la escena precedente,
lo habíamos visto contemplar
y arrojar
con disgusto un azadón.)

Pero ahora advertimos que habla solo,

hace gestos violentos,

muy crispado,

y después, concentrado como «El Pensador»
de Auguste Rodin
o el «Ugolino» de Carpeaux,

dibuja, arrebatada y febrilmente.

Va cubriendo de cifras
y complejas figuras geométricas
los peñascos que tiene alrededor.

Ahora vemos cómo los dos jóvenes,
que lo han visto mientras paseaban,
se le acercan

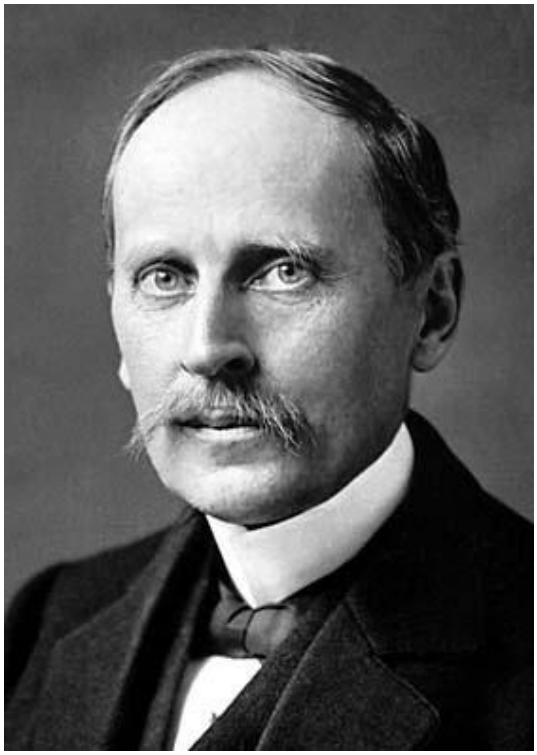
despacio, con cuidado,
para espiar lo que hace,
sonrientes
y apostados detrás de sus espaldas…

Y así vemos, de pronto, proyectarse
sobre el fondo dorado del poniente
las formidables sombras de unas Máquinas
más monstruosas
aún que las anteriores…
Los sueños que proyecta el Inventor
petrifican de admiración y sorpresa
a Aviette y Rominet…

(El sonar de la flauta
se interrumpe
colapsado en mitad de su fraseo.

Se oye un trueno lejano,
y el temible
y broncíneo rugido que desprenden
nuevamente los monstruos…)

El Ciclo, terminado, recomienza.



ROMAIN ROLLAND (Clamecy, Nièvre, 29 de enero de 1866 - Vézelay, 30 de diciembre de 1944). Novelista, ensayista y dramaturgo francés, premio Nobel de Literatura en 1915. Defendió posiciones pacifistas que suscitaron airadas protestas en Francia y en Alemania. Profesó un humanismo centrado en el culto de la Revolución y su amor por la vida.

FRANS MASEREEL (Blankenberge, Bélgica, 1889 - Avignon, Francia, 1972). Artista belga, fue uno de los grandes xilógrafos del siglo XX. Destacado pacifista conoce en Ginebra a Romain Rolland entablando una gran amistad e ilustrando sus obras.

Notas

[1] Masereel ilustraría la edición en cinco volúmenes de esta obra, publicada por Albin Michel entre 1925 y 1927, con 666 grabados: número simbólico, sin duda. <<

[2] Se puede decir sin miedo al error que la limpia sentencia de Hermann Hesse, animada sin duda también por una estima personal, es un estricto acto de justicia para con la obra de Masereel. Una obra que se prolongó a lo largo de más de cinco décadas, casi hasta el día de su muerte. Masereel volvió a elevar la xilografía, como arte y como medio de difusión y denuncia, a un nivel cercano al que había alcanzado en los tiempos, y las obras, de Durero, van Leyden, Holbein, Cranach o Baldung Grien —aunque en España es magra la cosecha de «traducciones» existente—. Hasta donde nos consta, sólo la extraordinaria *La ciudad* y *Mi libro de horas* (precedido del prólogo de Mann) han sido entre nosotros publicados, uno y otro por Nórdica, en 2012 y 2013 respectivamente. Pero también es cierto que, al tratarse de unas «novelas sin palabras», según la expresión de Stefan Zweig, o también de «novelas en imágenes», como las denomina Masereel, se pueden «leer» en cualquier idioma sin excesivo esfuerzo y con un provecho similar. <<

[3] Y, a juicio de Thomas Mann en el prólogo a la edición alemana del libro que allí él mismo ensalza, logró cimas casi inigualables: «Una revista de cine extranjera ha estado preguntando recientemente si se creía que del cine podría surgir algo intelectualmente artístico. Respondí: por supuesto. ¿Qué película —seguían preguntando—, de todas las que hasta ahora se habían visto, era la que más me había emocionado? Escribí: el *Libro de horas* de Masereel». <<

[4] Ciertamente, el radiante porvenir cinematográfico, y no sólo, de la idea de una «rebelión (venidera) de las máquinas» iba a ser muy fecundo, tal como después señalaremos (de manera apenas esquemática). En eso, aunque no en otras cuestiones, la premonición de Rolland a este respecto acertará total y estrictamente. *Asegurar la propiedad* del tópico hubiera sido un negocio enorme; adecuado, sin duda, para un admirador de la URSS en esos años. <<

[5] No es preciso, ni posible aquí, entrar en tema tan amplio y espinoso. Ni siquiera buscar un planteamiento adecuado del mismo. <<

[6] No deja de ser bien ilustrativa la división del trabajo que el escritor propone a Masereel: «A grandes rasgos, si ambos estamos dispuestos a imaginar películas, algo que en parte habrá de depender del éxito que alcance esta primera, yo desearía que la invención y redacción general de cada pieza me fuera confiada, y que usted añadiera, no sólo los dibujos para la edición, sino, en el curso de la invención, sus ideas plásticas y cinemáticas, que me permitirían enriquecer el tema y darle más intensidad y efecto». Un arte nuevo, insiste ahí Rolland. Un propósito que al fin, en su caso, queda en una versión nunca filmada. <<

[7] La edición, efectivamente, se limitó a seis ejemplares numerados a mano y firmados los seis por los autores, tres ejemplares más marcados con letras y doscientos ejemplares con numeración impresa. Doscientos nueve ejemplares en total que no llegaron a distribuirse. <<

[8] Aconsejaremos al lector que afine al respecto su juicio, o le rogaremos que despliegue su facultad concreta de juzgar atendiendo a las instrucciones del autor… El autor del texto (no del libro) se lo agradecerá posiblemente. <<

[9] Nuevamente una cita de Rolland: «Los nombres de los personajes, ¿no deberían ir todos en negrita, siendo en todo caso diferentes, destacándose un poco? Y todos los nombres de las máquinas, ¿no deberían estar en caracteres que los destaquen del resto, como los nombres de los personajes (algo que son, de hecho, ahí las máquinas)? […] Y ¿por qué someterse siempre a la antigua costumbre de poner todas las palabras de ese título del mismo tamaño? Habría que inaugurar (o retomar), para un libreto de cine, un concreto sistema de palabras-efecto, en analogía a aquellos textos que la proyección de una película representa agrandados…». Las propuestas de innovación tipográfica de Rolland se prolongan en la misma línea. <<

[10] Comenzando por *Metrópolis* quizá (obra de 1927), la imprescindible película de Lang, épica y afectivamente ingenua. No es posible, aquí, hacer el censo de las muchas películas que actualizan la tecnoagonía, tecnomaquia, o antropomaquia técnicamente inspirada y conformada; y una técnica cada vez más «incorporada», y también más potente cada vez, en la literatura y en el cine, de manera que se ha ido haciendo, caso a caso, más compleja, inquieta e inquietante. Con mayores dosis de voluntad, de inteligencia y de con(s)ciencia. Al respecto, para cierta generación, ha podido ser paradigmática la rebelión de HAL-9000 en la novela de A.J. Clarke y en la película de S. Kubrik *2001. Una odisea en el espacio* (ambos, libro y filme, del 1968). Y más tarde, para otra generación, o acaso también para la misma, ya crecida o evolucionada, la rebelión de las réplicas, Nexus 6, comandadas por Roy Batty en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982): rebelión transhumana, posthumana, y superhumana, que se ubica en el centro de las polémicas actuales. O, también, la saga *Terminator*, sobre todo en las dos entregas dirigidas por J. Cameron (1984 y 1991), cuya tercera película (J. Mostow, 2003) lleva en España el (sub)título preciso de «La rebelión de las máquinas» (en inglés, *The Rise of the Machines*). O, en fin, la trilogía *Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999, 2003 y 2003), o algunas series como *Transformers* (Michael Bay, 2007…, y sin fecha de finalización), o *A. I. (Inteligencia artificial,* S. Spielberg, 2003: rescatando ahí un viejo proyecto de S. Kubrick). Una empresa imposible ya, el seguir el inmenso caudal de (las posibles) rebeliones de máquinas: rebeliones (muchas) orientadas de unas máquinas muy sofisticadas. Pero empresa que hoy es tan atractiva como quizás, aún, imprescindible. <<

[11] Aunque el título es, en cualquier caso, una concesión (reconocida) al espectáculo y a su sociedad. La elección primera de Rolland era, Shelley mediante, otra distinta y de evocaciones prometeicas que aparecerá como subtítulo: «El título *El pensamiento desencadenado* —dice sobre esto el escritor— es el mejor sin duda para el libro. Pero, en cambio, para el espectáculo sería mucho menos popular, menos visual que el que propone de *La rebelión de las máquinas*». Y aún en la misma carta va a indicarle Rolland a Masereel que tal vez sería conveniente explicitar el género como «farsa épica para el cine» o «épico-tragicomedia cinematográfica». <<

[12] «Hubiera preferido que estuviesen en escena tan sólo las máquinas —dice el autor— y, junto con ellas, el jefe (*maître*) y la masa (*foule*)». Repárese en las palabras empleadas, que solicitarán ser revisadas algo más adelante en nuestro texto, y que nos parecen relevantes a los efectos de un tipo de análisis de orientación tecnopolítica de esos ‘personajes’ de la obra. <<

[13] Desde luego no por casualidad, los años precedentes a este texto, es decir, los años de la Guerra, que proyectaban su alargada sombra sobre los problemas del presente, habían sido los de las tempestades o tormentas de acero (*Stahlgewittern*), según reza el agudo título que le daría Ernst Jünger a su libro publicado en el 1920 (era el primero de los libros de una obra dilatada), libro muy revisado y corregido en las ediciones posteriores. Unos años más tarde, ya en el 1930, Jünger mismo haría teoría a partir justamente de esa práctica en su texto *Die totale Mobilmachung* («La movilización total»), instalada, ahí ya, como destino. <<

[14] Una completa justificación y exposición —es decir, una teoría— de los estadios tecno-naturales y tecno-lógicos puede hallarse en Félix Duque, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Tercera edición corregida y (muy) aumentada, Abada Editores, Madrid, 2019. <<

[15] El exitoso término ‘robot’ fue concretamente sugerido al parecer por Josef, hermano y colaborador de Karel Capek. La intención inicial habría sido llamar *labori* a aquellos artefactos. Por lo demás habrá que señalar que el significado en lengua checa de la palabra es ‘trabajador’. Proviene de *robota*, que equivale, en su idioma, a ‘trabajo’. Y, antiguamente, a ‘servidumbre’. <<

[16] Y quizá no es ocioso señalar que no sólo en la literatura. Ya en el 1909, el primero de los manifiestos futuristas prometía o auguraba, entre otras cosas, una estética mecánico-maquínica…, aunque una que no logró acabar con la alada belleza melancólica de la Victoria de Samotracia (pese a sus declaradas intenciones). Movimiento tecnófilo, tecnólatra, que seguía unas sendas no perdidas, sino trazadas ya por Julio Verne, inventor de aparatos y relatos tecnoliterarios de carácter casi siempre benéfico, encuadrable en su ideología progresista: *Cinco semanas en globo* (1863), *De la Tierra a la Luna* (1865), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), *Alrededor de la Luna* (1869-70), *La ciudad flotante* (1870-71), *La vuelta al mundo en 80 días* (1873), o, por citar sólo una parte de su inmensa tecnoindagación, *París en el siglo XX*, escrita en 1863 y publicada ¡en el 1994!). Pero también en Verne se ve (ya) el aspecto oscuro de la técnica: *Los quinientos millones de la Begún* (1879), o, después, en *Ante la bandera* (1896). Y, ya que de cine se está hablando (en la intención de Romain Rolland), en el temprano 1902 llevó Méliès a la (ya por entonces gran) pantalla una pieza también tecnosatírica en su juguetón *Viaje a la Luna*. <<

[17] El arte-facto, tomado en general, inscribe pronto su rastro en la(s) leyenda(s), donde además tiene que ver con numerosos dioses y demiurgos, y también, por lo tanto, con aquellos que, como tales, son (dioses) artífices. Sólo hay que mencionar, entre otras tantas, las construcciones hechas por Hefesto; o, por ejemplo, a Adán, que, por lo menos en una de las versiones de la creación —de la creación dentro del *Génesis*—, no deja de ser un ‘prototipo’ de artefacto cerámico animado… <<

[18] Tanto el de la novela de Pierre Boulle —*La planète des singes*, Julliard, París, 1963— como el de la adaptación cinematográfica —ésta sí—, realizada por Franklin Schaffner —*Planet of the Apes*— en el 1968, que se convertiría de inmediato en toda una franquicia omnimediática (películas, series, cómics y otros libros…). <<

[19] Quede al respecto claro sin embargo que esa forma de *pulso* destructivo nada tiene que ver o, mejor dicho, no se debería confundir con la instancia de lo que, algo después, en el 1927, analizará Moholy-Nagy al hablar del «*impulso* destructivo» («mut des zerstorens», en el original, en *Von material zu architektur*, Albert Langer Verlag, München, 1927, p. 95 de ese libro) como algo orgánico y consciente; ni, menos aún, con lo que Benjamin describe y analiza años más tarde en tanto que «*carácter* destructivo». Véase: «El carácter destructivo» (1931) en: *Obras, Libro IV, vol. I*, Abada, Madrid, 2010, pp. 346 s. <<

[20] Lo que le permite anticipar la ficción de un mando a distancia polivalente y unificado: «Para conservar una apariencia de procedimiento científico, el actor (que represente al Jefe de las Máquinas) ha de sacar de su bolsillo un aparato eléctrico sin cables por medio del cual va transmitiendo su voluntad. Detiene con el mando una de las máquinas en marcha, suspende, acelera o ralentiza otras, o pone en marcha un gran avión que vuela solo y retorna, por ejemplo…». La voluntad del jefe imaginado a lo largo de esa anotación parece ser de la misma índole que la voluntad puesta en las máquinas. ¿Quién ha puesto pues esa voluntad? <<

[21] «La construcción presupone destrucción», afirma expresamente Walter Benjamin en «Obra de los pasajes», *Obra completa*, *Libro V/vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2013. La cita en N 7,6. Al contrario, en la obra de Rolland no hay construcción alternativa. <<

[22] Y no sólo inmediatas ciertamente: en el 1935 fue a la URSS y se encontró incluso con Stalin, como se había visto ya con Ghandi en el 1931. <<

[23] Nos referimos ahora, claro está, a la obra de Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin Classics, Londres, 2003 (1987). Es también pertinente señalar sobre lo que se viene analizando que en el 1922 se editaba el sardónico y genial *Julio Jurenito* de Ilya Ehrenburg, texto donde se exhiben y desmontan todos y cada uno de los códigos —los explícitos como los implícitos— de ese (agitado) tiempo y sus costumbres. <<

[24] En *L'opinion et la foule* notoriamente, texto de 1901. Tal como se sabe, por entonces se genera una amplia biblioteca de suspicacia frente a la multitud o, en términos firmemente emparentados, a la acción (y la inercia) de la(s) masa(s), con trabajos como los de Gustav Le Bon, Sigmund Freud (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, publicada, precisamente, en el 1921) o el famoso *La rebelión de las masas*, de José Ortega y Gasset, en el 1929. Masas y máquinas: vistas a la luz, o tal vez a la sombra, que proyecta este pequeño texto de Rolland, no se sabe cuál de ambas formaciones es más inercial, más amorfa. <<

[25] *La ciudad alegre y confiada* es, en efecto, el gran título —irónico y amargo— de un drama de Jacinto Benavente escrito en 1916, como segunda parte de la farsa *Los intereses creados*, estrenada en el 1907. Benavente recibe el premio Nobel en el 1922. <<

[26] La extraordinaria exposición *Tanz auf dem Vulkan* y su catálogo del Landesmuseum für Technik und Arbeit de Mannheim (Mannheim 1994) es un firme resumen visual e intelectual de ese ‘momento’. <<

[27] La expresión corresponde exactamente a un prólogo escénico que abre la farsa de Benavente antecitada. <<